

En un café de Ginebra

Conversación con Óskar Gómez Mata y Rodrigo García

Hemos acudido a Ginebra invitados por Óskar Gómez para participar en la “Carta Blanca” que le ha ofrecido el Théâtre de Saint Gervais. La “Carta Blanca” comenzó con un juego. Cien personas pudieron participar en un recorrido aleatorio por las siete plantas de que cuenta el edificio de Saint Gervais, transformadas por una serie de artistas visuales y escénicos en espacios de interacción y placer. El juego comenzaba con la búsqueda de la pareja; las parejas, después de descifrar algún enigma y superar determinadas pruebas, encontraba a su grupo; y los grupos, premiados con un salchicha, un pastel o una tostada de queso servidas en diferentes lugares por los actores de Legaleón y L’Alakran, eran invitados a presenciar en el teatro fragmentos de Notas de Cocina, de Rodrigo García montada por Óskar Gómez con un grupo de estudiantes ginebrinos. Después, la búsqueda continuaba hasta alcanzar los tres grupos la azotea acristalada del teatro, donde les esperaba una fiesta. Durante los dos días siguientes, los artistas invitados de Óskar Gómez presentaron piezas breves, muchas de ellas en proceso, otras pensadas específicamente para la ocasión: vídeos, fotografías, conferencias, secuencias teatrales, acciones, instalaciones visuales, miradas, teatro..., que seguían obligando al público a elegir entre las distintas propuestas simultáneas y a un constante peregrinaje en busca de la obra que deseaban ver.

La invitación de Óskar me permitió conocer a numerosos artistas suizos, chilenos, franceses... y reencontrar a amigos y conocidos. Delphine Rosay y Pierre Misfud, integrantes de la compañía L’Alakran, presentaron fragmentos de un trabajo nuevo, Pierre et Delphine. Ana Pérez y Espe López, actrices de Legaleón T., una piezas breves basadas en textos de Robert Filliou. Olga Mesa ofreció un breve adelanto de sus últimas investigaciones sobre el movimiento y la mirada con el título Corps en blanc. Y Óskar Gómez interpretó un texto breve escrito y dirigido por Rodrigo García para la ocasión. A pesar de la fiesta con la que habían concluido las presentaciones del día anterior y de que esa misma tarde yo había de dar una conferencia titulada El juego del arte y ellos repetir sus acciones, Rodrigo y Óskar aceptaron gustosos mi propuesta de

desayunar juntos y conversar durante un par de horas con el resultado que a continuación se ofrece.

Los nuevos nómadas

José A. Sánchez. La creación escénica vuelve a ser nómada, al menos la española. Después de un tiempo en que se pensó en términos nacionales, parece inevitable asumir la experiencia del nomadismo. Rodrigo García ya está acostumbrado a producir y distribuir sus espectáculos fuera de España. Y Óskar Gómez hace tiempo decidió instalarse en Ginebra. Si os parece, podríamos empezar hablando de vuestra propia experiencia del nomadismo.

Óskar Gómez: Sobre la idea del nomadismo, sobre la idea de trabajar en un lugar donde hay otra cultura y otra lengua, yo creo que debería ser parte de la formación de cualquier persona. Todos deberían vivir en algún momento en un lugar que no corresponde a la propia cultura y la propia lengua. Porque es algo más que un viaje en el espacio, es también un viaje al interior de uno mismo: cuando no dispones de tus referencias históricas y no puedes usar tu lengua materna, inevitablemente te enfrentas a tus propios límites. Y esto produce una gran sensación de libertad. No tienes referencias y entras en un proceso de descubrimientos continuos. Por eso pienso que debería ser parte de la formación humana de cualquier persona.

JAS: ¿Te sientes más libre creado aquí que en Irún?

OG: De alguna manera sí. Cuando me fui del País Vasco, me liberé de una serie de condicionamientos culturales y sociales. Cuando me fui estaba un poco enfadado por la situación político-cultural, no solamente del País Vasco, que era donde vivía, sino de la situación político-cultural del estado español en su conjunto. Para mí salir de España y del País Vasco en 1994 fue como respirar de nuevo. Cambio de sitio y me voy a otro donde se considera mucho más el trabajo de creación. O hay por lo menos un respeto, no hay un olvido tan absoluto como se puede vivir o se puede sentir en España. Llego a un sitio donde todo es posible, donde todo lo puedes hacer, y experimento una sensación de libertad personal muy grande. Pero también tuve que rehacer de alguna manera mi vida personal. Para mí el trasladarme de un sitio a otro me suponía una

especie de esquizofrenia cultural o personal. Empecé a trabajar aquí y dije: “me olvido de todo lo que he hecho en mi país”, además creo que necesitaba olvidarlo o apartarlo. Pero a medida que mi trabajo aquí fue madurando y que todo se hacía más fácil, fui tratando de combinar el trabajo en España con el trabajo en Suiza. Y en este momento no me plantea ningún problema, porque veo que mi trabajo va conmigo allí donde yo esté, y puede ser en París, en el País Vasco, aquí en Ginebra... De modo que hay una preocupación geográfica menor. La cuestión geográfica no afecta tanto al trabajo como a la vida familiar: el hecho de que mis hijos vivan en una ciudad y yo trabaje un tiempo en otra.

Rodrigo García: Me gusta escuchar a Óskar, porque yo lo vivo todo al contrario. Me produce un hastío tan grande cuando viajo. Es que no aprecio cambios culturales en los viajes que hago. A mí me pasa por ejemplo aquí: vengo aquí a Ginebra, o voy a cualquier sitio en Francia, y para mí es más de lo mismo, no noto ningún cambio, mejor dicho, me parece mucho más grande y mucho más bestial la uniformidad, la uniformidad en el consumo, en el nombre de las empresas, en los hábitos. Eso es lo que me llama más la atención y hasta me irrita. De modo que se quedan en un plano secundario las diferencias culturales, no me llama la atención que alguien hable más alto o más bajo, o las diferentes clases de comida, o los diferentes baremos de educación... porque para mí son como unos grados de variación mínimos, los tengo como demasiado vistos. Y francamente me resulta tremendamente frustrante y tedioso moverme por Francia, por lo que denominamos primer mundo, me produce un cierto hastío. Y lo que en mí genera es un deseo de reclusión... Tanta información y tanta información idéntica, y tanta información banal... Yo tengo una pequeña casita en Asturias, adonde voy cuando puedo, y a nivel de percepción es infinitamente más interesante caminar por un senderillo que andar por París. Andar por París no me dice nada: tengo un poco de agobio de todo lo global, lo idéntico... Y no encuentro satisfacción

JAS: Estamos hablando de un nomadismo semicontinental, referido a movimientos en una parte de Europa, paralelo a otro tipo de nomadismo que se puede producir en determinada parte de América o determinadas partes de Asia. ¿Qué pasa cuando se sale de las fronteras?

RG: Sí, porque yo no siento ningún nomadismo en moverme de Madrid a Ginebra, de Ginebra a Toulouse.

OG: Ya, pero entonces no tienes en cuenta el tiempo, el tiempo que tú vives en un sitio. Si vienes a Ginebra una semana, no te puedes deshacer de lo que tú eres. Las diferencias aparentes son las mismas, pero existen unas referencias históricas.

RG: Pero la percepción del trabajo es similar, porque hay una misma cultura que lo iguala.

OG: Pues yo creo que no. Por ejemplo, cuando monté Carnicero español, yo estaba sorprendido de que provocara lo que provocó, una división en la opinión pública, entre gente a la que gustaba mucho y gente que lo detestaba. Y yo no creo que sea una obra radical. En Francia no me pasó lo mismo.

RG: Hablas de algo muy pequeño.

OG: Pero te explico por qué produce eso. Porque Ginebra es una ciudad de tradición protestante, lo que conlleva un tipo de pensamiento y un tipo de estética. Mira esta calle. ¿Ves la arquitectura? No es una estética de la apariencia, de lo que va hacia afuera. Y Carnicero español es un espectáculo que lo echa todo hacia afuera. Para gente que está educada en esa tradición del hacia dentro, de lo que no se dice, de ponerlo todo al mismo nivel para que nada destaque... para esa gente ver algo que no está en el mismo nivel, que cambia continuamente, que propone contrastes, les supone un problema. Y el problema viene de su tradición cultural, y eso tarda muchos años en cambiarse. Son las raíces culturales e históricas de cada sitio. Y no da lo mismo una ciudad de tradición calvinista que Sevilla, Irún o París. A mí me ha costado tres años darme cuenta de lo que implica ese tipo de pensamiento, que conlleva una forma de actuar, de hablar y de relacionarse entre la gente. De modo que efectivamente vivimos en una sociedad en que las apariencias son las mismas, pero...

RG: Son matices que para mí no resultan relevantes. Para mí lo importante es pensar en la idea de globalización como fenómeno excluyente. Lo que me sorprende de la globalización es todo lo que excluye: más de dos tercios de la población mundial.

OG: Yo creo que estamos hablando de lo mismo. Precisamente estás hablando de una apariencia homogénea, y yo te digo que esconde realidades muy distintas. Y no

hace falta salir de Europa para apreciarlo. Lo que demuestra que la idea de la globalización es una gran mentira.

JAS: Una gran mentira que funciona a nivel económico.

OG: Por supuesto, por eso yo hablo de la otra realidad. No me parece que todos los sitios sean iguales.

RG: Yo sólo hablo de mis sensaciones.

OG: En cambio yo constato las diferencias. Las diferencias basadas en las tradiciones históricas y culturales de cada lugar. Que habría que incentivar, lo cual parece que no conviene ni se debe hacer. La verdad es que yo me siento extranjero en todas partes donde estoy. Cuando vuelvo adonde he nacido, yo soy un extranjero. Aquí en Suiza también soy un extranjero. Para mí es una situación personal que me conviene totalmente. Creo que la experiencia de sentirse otro en un contexto social determinado es algo que se ha perdido. Y se ha perdido a causa del sedentarismo que es una posición de protección: nos asentamos en un sitio y nos permite protegernos de lo exterior. Y en el nomadismo no, porque hay un constante intercambio, un poder compartir los espacios, las experiencias y las referencias culturales. Se trata de consolidar una nueva ideología, que parte de un cambio de actitud personal que influye en el contexto más cercano, una especie de onda expansiva que se propaga. Hay que pensar y desear y tratar de concretizar los pensamientos y los deseos en actos que transforman lo que nos rodea y eso pasa por crear nuevos modelos, a todos los niveles: profesional, relacional, familiar..., una especie de revolución de los detalles, de los detalles cotidianos.

La red mental

JAS: Lo que percibí la última vez que estuve en Nueva York es que ya no ofrecía nada distinto al resto de capitales occidentales. Tal vez se deba a que la primera vez que fui yo era muy joven y me dejaba fascinar por todo o simplemente iba en busca de cosas sobre las que había leído. Pero yo creo que no es una cuestión de madurez de mi percepción, sino un cambio histórico, un cambio que tiene que ver con la descentralización de la creación, con la glocalización del arte, es decir, con la

repetición de lo local, por supuesto con diferentes matices, en distintos lugares. Me resultó interesante comprobar que en la escena “off off” neoyorkina se repetían los mismos patrones que en otras ciudades europeas, sólo cambiaban los referentes locales y algunos modos culturales. Por otra parte, resulta muy difícil pensar que se repita un fenómeno como el de Kantor: alguien que trabaja durante años aislado en su contexto cultural y que de pronto aparece en el ámbito internacional con algo completamente original. Esa idea de la glocalización puede estar relacionada con la cuestión del nomadismo. Creo que hay un cierto paralelismo entre este nomadismo del siglo XXI y el nomadismo de los artistas, especialmente de músicos y pintores (también escenógrafos) en los siglos XVI al XVIII. Los artistas eran reclamados de las diferentes cortes, o bien iban ellos mismos en busca de la corte más ventajosa para el desarrollo de sus proyectos. Tal situación se alteró con el ascenso burgués y el establecimiento de infraestructuras nacionales. Pero la globalización económica parece devolvernos a una situación de nomadismo cortesano. Son cortes que surgen más de la voluntad artística que de la política. Se trata de personas (artistas, programadores, intelectuales) capaces de convencer al poder político de la conveniencia de esa corte, a la que a menudo, por otra parte, no se presta una atención primaria. Ahora bien, esas nuevas cortes no están homogéneamente repartidas. Abundan sin duda en los países francófonos y en las capitales centroeuropeas. Podríamos pensar en Ginebra como una corte, donde tú has encontrado una casa, el Théâtre Saint Gervais. Esto sería impensable en Madrid.

OG: Con respecto al hecho de encontrar una casa, ahora que tengo una residencia más estable en Saint Gervais... no es que la cuestione, pero trato de no acomodarme: podría estar ahí pero también en cualquier otro sitio. El compromiso que yo tengo con Philippe [director del Théâtre Saint Gervais] es que, aunque la residencia sea por tres años, cada año hagamos un balance para ver si tiene sentido lo que hemos hecho, y si tiene sentido seguir. Por otra parte, yo creo en un sistema de comunicación entre los artistas que va más allá de estas cortes u otros sistemas de producción clásicos. De ahí el organizar cosas como este encuentro en Ginebra, u otros encuentros, donde se manifiesta la necesidad de la existencia de lazos que se crean en puntos concretos y en un espacio tiempo muy corto, pero que generan una especie de red, una red en la que

yo creo, porque es algo más mental: un conjunto de personas que están en un mismo tipo de movimiento, un movimiento mental. Tiene que ver más con la actitud personal de cara a esta nueva sociedad, va más allá del objeto artístico, es más bien una filosofía de vida que tiene que ver con lo artístico, porque nosotros somos artistas, pero que no se acaba ahí. Respecto a los sistemas de producción clásicos es evidente que los necesitamos, porque trabajamos con gente a la que hay que pagar. Pero también creo en formas más salvajes: estructuras que se constituyen y se deshacen muy rápidamente, una forma de resistencia artística y cultural respecto a unos productos muy reaccionarios, como las comedias musicales y otros. Cada vez se vuelve más a este tipo de productos de consumo, muy espectaculares, que son la respuesta a la demanda masiva de cultura. Contra eso se reacciona con estructuras efímeras, que no pretenden entrar en los circuitos de distribución del arte. Y esto es importante: crear por crear. Pero para defender esta actitud, al mismo tiempo, es necesario trabajar en las cortes. Tengo que poder apoyarme en una estructura estable, saber que tengo dos espectáculos en gira, y que sobre esta base me puedo permitir hacer cosas en lugares alternativos, con gente joven...

JAS: Habría entonces dos dimensiones. Una dimensión que tendría que ver con la producción de obras, con la generación de productos artísticos. Y otra dimensión que tendría que ver con la red mental. Lo interesante es que no se plantean como dimensiones conflictivas, sino complementarias.

OG: No, porque necesitamos vivir. El otro día con Rodrigo hablábamos de eso.

JAS: Pero ¿es solo una necesidad? Cuando haces un espectáculo no lo haces sólo para vivir.

OG: Claro que no. No creamos productos de consumo. Luego, si una obra que hago va en gira durante uno o dos años, estupendo. Pero hay otro tipo de actividades, como lo que estamos haciendo este fin de semana, que comportan un cierto riesgo personal, que se conectan con el momento presente, con la sinceridad, y que van más allá de lo bien hecho o lo mal hecho. Es más importante el espíritu, la esencia de lo que se ha visto ayer por la noche, que el hecho de que esté bien o mal hecho. Y esto es una experiencia importante tanto para el público como para los artistas. Lo que ocurre es que en esta ocasión se trata de algo defendido desde una institución aquí en Ginebra.

Lo cual está muy bien. Es decir, que no todo lo que vaya en un sentido nuevo pasa al margen: algunas instituciones se meten en eso. Esto no se podría repetir. Los trabajos hechos aquí podrían ser la semilla de algo. No se trata de trabajos que se vayan a repetir, no es ése el objetivo, son trabajos que aportan una idea que tal vez continúe con otras formas.

RG: Yo no me siento cómodo trabajando subvencionado, ni en las cortes. No es una cuestión de dónde viene el dinero. Sino porque es todo como un fiasco político.

Necesitamos las cortes porque nuestro trabajo se ha convertido en algo minoritario. Alguien ha convertido nuestro trabajo en algo excepcional y minoritario, cuando en realidad nuestro trabajo tendría que ser lo más natural del mundo, tendría que tener una constante retroalimentación de la calle. Sin embargo, aparece como algo excepcional. Si tuviera que pensar en un momento utópico, en un paraíso de producción, sería de libre mercado. Yo no tendría que recibir dinero de nadie y evidentemente tendría que subsistir por los ingresos que tengo por la cantidad de gente interesada en mi discurso. A lo que voy. Ramonet hablaba mucho de la información y decía que la información tenía que ser abundante, sencilla y distractiva, porque está satisfaciendo el deseo de consumo de información de la gente. Ante ese tipo de información de una calidad tan baja, tan baja, nosotros que intentamos comunicarnos a un nivel más humano, inmediatamente quedamos como un poquito fuera del proceso de comunicación normal. Y esto es resultado de un auténtico fiasco de la democracia, porque la democracia hace válidas las toneladas y toneladas de información que no tiene calidad. Somos lo que comemos y somos lo que vivimos y lo que leemos y las cosas que recibimos. Lo que resulta asombroso es que el nivel de información de la mayoría de la gente sea tan bajo: corremos el riesgo de que no se nos comprenda, de que nos resulte imposible establecer una comunicación con la gente. Yo lo veo como una cosa dramática. El no poder ver las cosas desde un poquito más arriba, un poquito más arriba. Pienso en mi familia, mis padres y todos mis amigos, ¡en la información que consumen y en cómo ven la vida!

OG: Yo parto de otro punto, parto de la base de que allá donde trabajo hay gente a la que interesa lo que hago. Mi trabajo puede ser más marginal, menos convencional. Pero siempre hay gente que tiene interés. Y existe un deber político del Estado, basado

el respeto a sus ciudadanos, de defender ese trabajo. Y el Estado tiene un deber, simplemente porque todo el mundo vive en esta ciudad, incluso los que no tienen dinero, y pagan por vivir aquí. Entonces tienen derecho.

RG: Pero entonces el deber del Estado habría sido no privatizado absolutamente todo y dejar en manos de multinacionales y en manos de comerciantes toda la información, incluso la educación. El teatro me parece una nimiedad dentro de eso.

OG: Yo me planteo un nivel de exigencia en mi relación con las instituciones, con lo establecido, con el sistema, con el Estado... Yo exijo, porque si hay en esta ciudad tres mil personas que siguen mi trabajo, el Estado debe apoyarlo. Yo no voy pidiendo, yo exijo en función de esas tres mil personas que siguen mi trabajo. Esta actitud es distinta a la que he mantenido en otros momentos de mi trayectoria en relación con el sistema establecido, y supone un cambio de actitud política como creador. Yo creo que ahí hay una labor de militancia por el respeto de la diferencia de pensamiento. Y ahí el arte tiene una gran labor... Yo no lo hablaría de resistencia, sino de militancia. Y hablo de lo político no en el sentido de ideología, sino de lo político artístico. Se trata de defender la diferencia y el respeto a la diferencia de pensamiento. Y cuando hay gente que se va del teatro... antes lo aceptaba, pero ahora lo veo totalmente normal y es un signo positivo de que lo que hago está vivo. Es normal que la gente piense de manera diferente. Es normal y es importante que lo que yo represento suponga que la gente se plantee preguntas y responda a esas preguntas yéndose, quedándose... Es un buen signo: plantear a la persona preguntas sobre sí mismo, sobre la percepción de la realidad. Porque estamos en un sistema que tiende a globalizar la opinión.

RG: Y globalizar significa bajar la calidad.

OG: Desaparece totalmente.

JAS: Cuando hablas de la diferencia, creo que podríamos trasladarlo a términos ecológicos: la defensa de la biodiversidad en el ámbito de la cultura. En Cuenca hablábamos de la necesidad de aplicar a la cultura el mismo tipo de tratamiento político que al medio ambiente, el mantenimiento de la biodiversidad. Cuando se apoyan fenómenos decimonónicos como la ópera el argumento es que la subvención permite una democratización en el acceso a un medio tradicionalmente elitista. Cada entrada al palacio Real de Madrid puede costar realmente, repercutiendo los costes de

producción, unas 70.000 ptas. Aplicando los mismos baremos, l'Alakran debería disponer, con sus tres mil espectadores, de una ayuda institucional de 180 millones. Esto tiene que ver con el falseamiento de la información, pero también con el falseamiento de la idea de lo minoritario y lo mayoritario.

RG: Pero la ópera es una cuestión de Estado.

JAS: Claro, la financiación de la ópera se justifica por su función político-social al servicio de la clase dominante. La creación escénica que se mueve en esa red mental de la que hablaba Óskar en cambio no sirve a esos intereses: es minoritaria en otro sentido, se la ha tratado de marginalizar.

Las trampas de la información

JAS: Salgamos de Europa. Olga Mesa acaba de volver de Mozambique, donde ha participado en un proyecto de formación en danza contemporánea. Ayer me contaba sus experiencias de ese país, cómo ha adquirido consciencia de lo pequeños que somos, y de la urgencia con la que debemos asumir nuestra responsabilidad respecto a esos países donde hablar de SIDA es algo tan normal como las conversaciones banales que se pueden escuchar en un café como éste de Ginebra. Y también me hablaba de su tentación de volver a África, porque sentía que allí el trabajo artístico tenía un sentido social aquí inimaginable, porque vivimos en un círculo pequeño, muy burgués, y nos alimentamos unos a otros.

RG: La percepción que yo tengo tan violenta de la calidad de vida occidental, que a mí me resulta inadmisible, está condicionada porque yo vengo de África. Yo vengo de un país con una economía tercermundista, aunque no con una cultura tercermundista. Yo no necesité irme a Albania para tomar conciencia del desequilibrio. Para mí la sorpresa fue llegar a España y encontrar una calidad de vida tan diferente. Por esto tal vez mi trabajo contiene esa violencia. Es verdad que mi trabajo es violento. Pero es porque descreo de la información, por lo que priva de contacto personal. No se trata de pensar que "todo tiempo pasado fue mejor". Pero imagínate en 1700 o 1800. Seguramente la gente sería muy inculta, y habría pocas personas que leerían. Pero al no tener todo ese bombardeo mediático, probablemente había una comunicación más

directa entre las personas, se podía conocer más de lo humano. En este momento no hay contacto real, hay siempre un contacto individual con los medios, basado en la cadena de consumo.

JAS: En 1800, el acceso a la cultura podía corresponder a un porcentaje de la población muy reducido, pero efectivamente no había una falsa cultura. Eso sí, estaba la religión. Quizá la religión funcionara como la falsa cultura para nosotros. Pero yo creo que los límites estaban más claros. Nuestro principal problema en este momento es el de desenmascarar la falsa cultura y toda la violencia escondida que se presenta como bienestar. Ahí está nuestra imposibilidad de acceder, nuestra nueva condición minoritaria, que tiene que ver con algo que tú has dicho, la falta de comunicación inmediata. La comunicación inmediata no necesariamente tiene que implicar la proximidad física, pero sí es importante que exista esa proximidad. Ahí nos encontramos con la experiencia del cuerpo. Las manipulaciones del cuerpo que ayer mostrabas en la acción son un indicio de violencia, de tu enojo frente a esa sociedad del bienestar, y por otra parte una provocación hacia el espectador políticamente correcto, que probablemente seamos todos. Siempre me ha sorprendido la reacción tan hipócrita que produce el maltrato de los animales en tus espectáculos o el uso de la violencia en escena. Es una hipocresía no individual, sino resultado de una cultura falseada en la que estamos inmersos, que lleva a aceptar índices de violencia descomunales, en forma de imágenes virtuales o transformada en productos de consumo, y que en cambio impide cualquier atisbo de violencia inmediato. La distancia entre la inmediatez y la virtualidad ha llegado a niveles tan enormes... Y esto es un síntoma de la distancia entre la auténtica democracia y la democracia virtual o lo que podemos entender por cultura y esa falsa cultura en la que vivimos. Y el tema de la información es clave: un sistema político basado en la elección individual donde se hurta la información constituye una perversión absoluta. El resultado es que el principio de libertad de elección, que justifica un sistema político, la democracia, ha sido usurpado por un sistema económico, que reduce la libertad a la elección del producto, a la libertad de compra, y que conduce finalmente a la conversión de la propia vida en producto.

RG: Y esto unido a la cuestión del tiempo. Ya no tienes tiempo para ti: sólo tienes tiempo para progresar en tu trabajo. Desaparece el tiempo personal y sólo queda un tiempo vinculado a la producción.

JAS: Cuando pensamos en la incidencia política de lo que hacemos desde nuestras posiciones minoritarias y por tanto excluidas y solo consentidas, o en el interior de las cortes, absolutamente protegidas, o en el interior de los guetos, la incidencia política es nula. En el caso de las cortes, porque se anula, se convierte en el cupo de autocrítica que el propio sistema necesita para inmunizarse. En el caso de los guetos, se disuelve al ser recibida por un público integrado, que conoce previamente nuestra posición y al que ni siquiera aportamos el suficiente aporte energético como para reaccionar de otra manera. La única efectividad, se me ocurre, tiene que ver con la construcción de esa red mental de la que hablaba Óskar, que nos lleva a generar una realidad supranacional distinta. Pero incluso en esa red mental, estamos encerrados en un mundo demasiado pequeño, que ignora porciones tan grandes de realidad, que ignora en definitiva la realidad.

RG: Sí, esto es lo preocupante. Porque, como decía Saramago, tú puedes decir cualquier cosa, pero nadie te escucha. Puedes decir cualquier cosa en el escenario, pero es muy probable que nadie te comprenda. Y la incompreensión se debe a la mala calidad de información que el público recibe. Y cuando tú propones algo con una calidad de información distinta, nadie te entiende. Deberíamos tener la posibilidad de comunicar con mucho más de tres mil personas o cinco mil personas. La gente debería tener la posibilidad de asumir con mucha más facilidad nuestros discursos. Y nuestros discursos son cada vez más difíciles para una sociedad que no evoluciona como nosotros.

OG. Pero estás entrando en la misma dinámica que quieres combatir. Porque cuando yo hablo de tres mil personas, a mí me parece muy importante. La población flotante de espectadores en esta ciudad es de unos ocho mil personas. Y para un producto en principio marginal, tres mil personas es demasiado. Yo noto un discurso arrogante en todo esto, como que somos muy importantes. Por eso te digo que entras en el mismo discurso. Antes hablaba de la red, algo de cuya existencia no tenía ni idea hace cuatro años, pero que ahora percibo, es algo que se construye y que sólo se puede construir

desde puntos pequeños. Efectivamente, yo podría irme a trabajar a África, conozco a gente que se ha ido a trabajar allí, pero yo vivo aquí, y en una de las ciudades más ricas del mundo me parece importante dar caña, porque esto tiene que cambiar.

RG. Pero esto también podría ser considerado arrogante, y a mí me parece una arrogancia muy positiva.

OG. Por supuesto, pero yo creo que el tiempo es lento. A mí me parece importante utilizar el sistema para intervenir desde dentro. Pero hay que tener una concepción más amplia del tiempo, de la historia... simplemente para no deprimirse. Yo soy muy pragmático en ese sentido: hará falta más tiempo para que esto cambie.

RG. Pero si no paramos de trabajar, de producir, de comunicar...

OG. Puede ser que en África el sentido del arte sea más visible, la necesidad de comunicación. Pero yo creo que aquí puedo hacer más que en otros lugares, considero que es aquí donde puedo intervenir.

RG. Es evidente, donde hay que poner el veneno es aquí.

OG. Pero a mí el abandono de esa actitud arrogante que antes señalaba me ayuda a cambiar el sentido de los objetos artísticos que produzco: estos son importantes, pero lo más importante es mi propia actitud, cómo lo hago, no el resultado. Y esto es una filosofía contraria a lo que el sistema comercial del arte propone. Y además a mí me llena de satisfacción.

Hacia una concepción rural del pensamiento

JAS. Mantener una actitud anticomercial en una ciudad como ésta puede resultar muy complicado, convertirse en algo heroico.

OG. Para mí lo fundamental es el tiempo: el tiempo que una persona se toma para ver y decidir lo que le interesa. En lo que hicimos ayer, o en el Bancarrota, hay un tiempo que se estira, que se encoge, un tiempo al que el espectador no está acostumbrado en su vida cotidiana. Se invita al espectador a redescubrir un tiempo personal de opción, de iniciativa, de recepción, que permite al espectador volverse artista. En la acción de ayer, me parece muy importante ese tiempo final en el que no ocurre nada, en el que las cosas se asientan; para algunos será la gota que desborda el

vaso, para otros el momento en que adquieren una visión de conjunto. No somos los primeros en trabajar con ese estiramiento del tiempo, pero me parece que hoy en día es muy importante: cambiar el tiempo del espectáculo para cambiar finalmente el tiempo de la vida.

RG. Se trata de que el espectador pase del tiempo de la vida cotidiana, de ese tiempo adecuado al bombardeo de miles de informaciones que no van a ninguna parte, que pase de ese tiempo a un tiempo de reflexión. Ese momento es muy interesante en el teatro, produce una sacudida que mucha gente no aguanta. Como tampoco aguanta el “mal acabado”, esa cosa sucia, que surge como reacción contra el acabado de los espectáculos de distracción. Por eso me interesa tanto la estética “basura”. Los espectáculos musicales tienen siempre un acabado tan satisfactorio: los colores son bonitos, las formas son bonitas, los tiempos son adecuados para evitar la reflexión. Trabajar a la contra de todo eso es lo que me interesa. Trabajar el feísmo, lo sucio, lo mal hecho. Pero no porque no sepas o no hayas tenido tiempo para hacerlo bien, sino porque te has empeñado en conseguir ese aparente mal acabado. Me interesa mucho la idea de un espectáculo imperfecto.

JAS. Imperfecto como el propio cuerpo. A mí me da la impresión de que tu trabajo ha evolucionado hacia una dramaturgia mucho más radicada en el cuerpo, un cuerpo que se muestra imperfecto y que invalida la falsa perfección del cuerpo cinematográfico o del cuerpo publicitario o del cuerpo virtual.

RG. En el trabajo que hemos hecho en Sitges el desastre es grandioso. Es grandioso porque, aparte de tres individuos completamente desastrados que circulan por ahí, hay animales, que son incontrolables, y unos músicos que hacen mucho ruido. Ese caos, que no es una estética sino más bien una ideología, es algo que yo vivo visceralmente.

JAS. Esa corporalidad también aporta un tiempo diverso, y esto conecta con lo que proponía Óskar. El bombardeo informativo que a ti te lleva a la experiencia de lo caótico es algo que nuestra condición biológica no asume: tendemos a pensar que podemos acelerar nuestro tiempo biológico para adecuarlo a la velocidad de la información que recibimos.

RG. Pero sí la asume, porque la información es banal, por eso el cuerpo lo asume todo.

JAS. Hoy leía en La Tribune de Genève que un grupo de científicos habían decidido desconectarse: lo que hace veinte años se consideraba un gran adelanto en la comunicación científica y un medio eficaz para acelerar los avances cognoscitivos y tecnológicos, ahora es visto como un freno, y es que la avalancha constante de información impide ese tiempo de reflexión necesario para la generación de modelos teóricos que llevan a la formulación de hipótesis realmente interesantes. Y esto es lo que nos pasa. Ya no tanto porque la información sea de baja calidad, que también, sino porque si no somos capaces de desarrollar modelos, nos da igual cómo sea la información, simplemente pasa por nosotros.

RG. Por eso es tan importante la educación...

OG. Es muy importante la educación, pero también el contexto. Habría que volver a una especie de concepto rural de pensamiento. Cuando vuelvo a Hendaya, al País Vasco, no es que vuelva al campo, pero el mar, la montaña fuerzan un cambio de tiempo y de pensamiento. Todos nosotros somos personas urbanas y lo que planteamos lo planteamos desde el punto de vista de la ciudad. La gente del campo piensa de forma diferente, porque está conectada con un tiempo natural. Es importante ver árboles, porque te aportan una conciencia del tiempo diferente.

JAS. Este retorno a lo rural no es un alejamiento de lo histórico, sino todo lo contrario, es la condición para poder reentrar en la historia.

OG. Yo creo que sí, por eso cuando me hablas de esos científicos que se desconectan, lo entiendo perfectamente. La verdad es que yo cada vez veo menos teatro, y a veces pienso: “oye tío, deberías ir más al teatro”. Pero por otra parte creo que es mejor no ir. No sabría decirte qué he visto los últimos seis meses. Y esto no me plantea ningún problema, porque cuando voy al teatro, casi siempre veo lo de siempre. Lo que se escapa a esa normalidad son cosas que están muy fuera del contexto habitual o directamente fuera de lo espectacular. El renunciar a verlo todo es una condición de esa experiencia rural del pensamiento: el no estar informado de todo lo que ocurre no afecta en absoluto a que yo pueda hacer mejor o peor teatro. Porque hacer teatro, en el fondo, es algo muy simple: una persona delante de otra a la que cuenta algo.

Los límites del arte

JAS. Esta conclusión tuya implica una concepción del teatro como algo muy próximo a la vida, a la realidad cotidiana. No sé si esto tiene algo que ver con la introducción de elementos reales o de personas ajenas al mundo del teatro en vuestras obras.

OG. Claro, a lo que siempre se tiende es a la mezcla entre la vida y el arte. Hay una tensión filosófica que nos lleva a volver a la vida, a los valores esenciales de la vida, el tiempo biológico... Para eso es importante recuperar lo que somos, recuperar el nombre de Óskar Gómez que está interpretando un papel en un teatro: es importante no olvidar que ese actor se llama Óskar Gómez, que físicamente está ahí, con sus límites, con su cuerpo, con sus cualidades. De ahí la recuperación de elementos de lo cotidiano es importante. La utopía para mí sería que el arte se disolviera en la vida.

JAS. Por una parte está la introducción de elementos cotidianos, pero también tenemos la introducción de personas ajenas a lo teatral, capturadas en vídeo como imágenes, o físicamente en escena.

RG. Es que con esas pinceladas de documental o testimonio se abre en el teatro un mundo estupendo. Porque cuando en el teatro se encienden las luces parece que sólo hay sitio para la representación. Y a mí me parecen muy efectivas esas introducciones de tiempo real, acción real... No es ningún invento.

OG. Es lo más viejo del teatro.

RG. Pero a veces esa cotidianidad y el tiempo real fuerzan la percepción, provocan otro modo de percepción. Lo mismo ocurre con la introducción de animales vivos, algo con lo que yo trabajo últimamente, porque los animales son incontrolables, el espectador sabe que los animales son imprevisibles, introducen un factor caótico... Y eso se transmite, llega de una manera muy directa.

JAS. Es muy efectivo a nivel de comunicación. Yo recuerdo un espectáculo de Anne Carlson, que trabaja habitualmente con gente de la calle, personas no formadas como actores. En ese espectáculo participaban personas normales, o aparentemente normales, porque durante el espectáculo se hacía muy evidente su singularidad: sin hacer nada especial, destruyendo incluso todas las perspectivas de espectacularidad,

conseguían trascender los límites de su identidad, muy fuerte, porque había cuatro ciegos y personas de razas y complejiones muy distintas, para hacer evidente su singularidad. Pero al mismo tiempo el espectáculo tenía una eficacia comunicativa asombrosa. Eficacia en un doble sentido: en primer lugar, el espectador profesional lo percibe de una manera diversa a la habitual, estética, y sin embargo le satisface, y en segundo lugar, atrae a un tipo de público que habitualmente no va al teatro, un público que no busca lo artístico, sino la comunicación, pero que recibe también impresiones estéticas, y determinados modos de contar, de ordenar o de mirar la realidad que no son los habituales. Y todo esto tiene que ver con esa idea de la disolución del arte en la vida.

OG. Concretamente, la disolución de los contornos. No es una estética, pero sino una posición artística. La idea de la ambigüedad. En mi trabajo a veces no resulta tan evidente, pero sí hay una ambigüedad constante que impide distinguir al actor de la persona, que impide distinguir a Óskar Gómez de lo que representa. Trabajando esa ambigüedad en el tiempo, el espectador pierde la referencia de la realidad. Y para mí este es el objetivo. Porque al perder la consciencia del límite, el espectador se ve forzado a hacerse preguntas: si algo que se ha dicho estaba o no previsto, si cierto movimiento es o no del actor, si determinada caída ha sido o no un accidente... Y todo esto tiene como consecuencia esa apariencia de mal acabado, aunque es un mal acabado distinto al de Rodrigo. Porque yo lo que hago es marcar el trazo, definir mucho el trazo para después deshacerlo.

JAS. Lo interesante es mantener la ambigüedad. Porque si pensamos en la realización de la utopía, es decir, la disolución del arte en la vida, sólo puedo imaginar el arte como un juego, un juego en el que todos son coautores y del que obtienen placer. Pero sabemos que la realización de este modelo en tiempos de desigualdades conduce a la decadencia. Evidentemente, lo que a todos nos gustaría a todos es vivir sin más y que nuestra vida fuera artística. Y como cada vez nos resulta más difícil ver las desigualdades, cada vez también es mayor el riesgo de la decadencia. Por otra parte, la disolución del arte en la actividad social ¿no sería tan peligroso como la disolución de las ideologías en la práctica cotidiana? Porque al fin y al cabo la práctica artística sigue exigiendo la elaboración de discursos, y esto es algo que resulta cada vez más difícil.

Elaborar discursos requiere un esfuerzo tan descomunal en esta sociedad tan desacostumbrada al pensamiento... De modo que el arte, en cuanto actividad humana que elabora discursos, sigue funcionando como un factor de resistencia. ¿No desaparecería su efectividad si disolviéramos lo artístico en lo lúdico de forma definitiva?

OG. El arte es importante para la transformación del espíritu, para ver la vida con otros colores. Yo así lo vivo. Si veo una pintura que me emociona, mi día ha cambiado, porque toda mi jornada cambia.

JAS. Sí, pero eso lo ves tú, porque tienes una formación, una sensibilidad, o vives en un determinado estado de alerta... Pero esa experiencia no es compartida por mucha gente.

OG. Para eso sirve el arte. Y en esa posición utópica, todos tienen que ser capaces de vivir cotidianamente esa experiencia.

JAS. Sí, pero fíjate en qué ha acabado históricamente esa utopía. La utopía de las vanguardias históricas, por ejemplo. Acaba en el diseño industrial, o en la publicidad.

OG. Pero yo creo que hay otra dimensión de la vanguardia que sí se puede recuperar. Para mí son más interesantes las vanguardias de los sesenta.

JAS. La diferencia es que somos conscientes del horizonte. Cuando Mondrian pensaba que el arte se disolvería en diseño, no podría imaginar que se convertiría en un producto de consumo al servicio de ciertos intereses económicos. Puede pasar lo mismo con las propuestas de los sesenta. El énfasis en el juego como huida de lo real, el éxito del juego de rol o la fascinación que producen los juegos televisivos, podría ser una degeneración de los juegos subversivos propuestos por los vanguardistas de los sesenta.

OG. El peligro es la gran capacidad que tiene este sistema para asumir cualquier posición divergente. Eso no es nuevo y tenemos que contar con ello. Como creadores, yo creo que tenemos que estar permanentemente vigilantes para evitar el aburguesamiento. Es necesaria una disciplina diaria para evitar caer en eso, y esa disciplina va a condicionar ciertas actitudes que afectan a tu trabajo. Por ejemplo, yo podría haber utilizado la carta blanca que me ha ofrecido el Théâtre Saint Gervais para

hacer un espectáculo, pero he preferido organizar lo que estamos haciendo estos tres días. Yo creo que ha sido mejor para el teatro, para el equipo del teatro, para la ciudad y para nosotros mismos. Podría haber destinado el dinero a producir un objeto escénico, pero he preferido hacer algo mucho más efímero que quizá llega a mucha menos gente, pero que va a ser muy importante para la gente que lo vive y que va a estar presente como reflexión o como estímulo en la generación de otros muchos trabajos que sí van a llegar a muchísima gente. Porque se trata de trabajar con una actitud contraria a la que normalmente se tiene cuando se produce un objeto teatral o artístico. A mí se me había planteado: cierra la temporada del teatro con otro espectáculo y haz lo que quieras. “¿Que haga lo que quiera?”, pensé, “pues no hago un espectáculo.”

JAS. Visto desde fuera, este tipo de encuentros son un modo de alimentar esa red mental, que en definitiva es lo que mantiene vivos a los artistas. Los mantiene vivos porque los afirma en su empeño de resistir la acomodación a los patrones de comportamiento impuestos desde fuera. Una de las más refinadas formas de alienación que la sociedad del consumo ha generado es la formalización de ese reducto en el que creemos que la libertad aún existe: la vida privada. Incluso la propia biografía es en gran parte resultado de una formalización que nos viene de fuera. La libertad de la que disfrutamos es simplemente la de adscribirnos a uno u otro patrón de comportamiento, que por supuesto admite variaciones, es decir, una relativa personalización. Personalizas la vida privada como personalizas un coche o un ordenador. Esta idea de que constantemente compramos nuestra vida es la percepción subjetiva de un proceso de alienación a gran escala. Determinados comportamientos artísticos tratan de plantear resistencias más o menos extremas a ese proceso. Una de las funciones del artista en este momento podría tener que ver con la resistencia a seguir unos patrones biográficos aceptados, que se hacen visibles en determinados resultados. Por supuesto, no es una función exclusiva del arte. Otras prácticas humanas coinciden también en esa resistencia. Pero sí es una condición sine qua non: para ser artista, o ser considerado artista, uno tiene que pagar el precio de resistir a la biografía formalizada. De ahí la idea del arte no meramente como un hacer, sino como una forma de estar en el mundo. De ahí esos indicios visibles desde hace

tiempo en las artes escénicas: la confusión de personaje y persona, la disolución de los límites entre proceso y espectáculo, entre vida y creación. Uno no se dedica a pintar cuadros de ocho a seis y después recupera patrones de comportamiento normales. Es difícil pensar en un artista profesional de ese tipo. Más bien el artista profesional es el que ha asumido como profesión una forma de estar en el mundo que le lleva a pintar cuadros. Es casi lo contrario de lo que Beuys anunciaba. Él pensaba que si el arte tiende al estar, todo el mundo podría ser artista. Pero esta sociedad, como tú has dicho, tiene una capacidad de asimilación increíble. Y lo que ha hecho ha sido permitir ese estar que plantea resistencias a los patrones establecidos, e intentar comprarlo. A lo que asistimos en este momento es a un proceso de profesionalización del estar: es decir, la sociedad paga ciertas personas por estar en el mundo de otra manera. Cada vez es más frecuente que diversas instituciones paguen a los artistas no por producir, sino por estar, es decir, por reunirse, por ofrecer procesos... Y la única forma de evitar convertirse en fenómeno de circo es precisamente potenciar la red mental, y no reducirla a lo artístico, sino conectarla con otras redes de personas que igualmente se resisten a la formalización de lo biográfico. Es la única estrategia de liberación que se me ocurre en este momento.

RG. Esta idea de red mental resulta excluyente a primera vista, pero deja de ser romántica y empieza a hacer sentir su poder, su utilidad, cuando consigue ser difundida, extendida y dialoga con la sociedad, sirviéndose de todo tipo de medios de comunicación, alternativos o masificados. Tu conmovedor relato de una aparente libertad, de una biografía condicionada al extremo (verse atrapado en planes de estudio idénticos, comprar en los mismos centros comerciales, pasear por las - bautizadas por algún político de medio pelo- “zonas de recreo”, evadirse según la droga de moda, alquilar a precios imposibles casitas precarias en medio de un bosque con el logotipo grabado en madera “Casa de aldea”) me estremece y quiero ser optimista. No puedo dejar de pensar que esa uniformidad de conductas reinaría, en esencia, igualmente en la Edad Media. Que al hablar de libertad siempre nos referiremos a un asunto filosófico ante todo. No obstante, irónicamente, es hoy cuando podemos encontrar mayor número de salidas y quizá no solo a nivel personal. Mientras que -sirviéndome de tus ideas-muchos personalizan su vida privada como se

personaliza un ordenador, otros podrían recurrir a los más insólitos, creativos, delirantes sistemas: el sistema Dylan Thomas, por ejemplo. Consiste en leer poesía de ese poeta. Es decir, buscar otros marcos para tu cotidianidad. Puedo, en lugar de escoger una camiseta Polo Ralph Lauren, ocupar ese tiempo que lleva aparcar en calle Serrano o en hacer 30 kilómetros hasta las rebajas del 50% en un macro-hangar de carretera, puedo ocupar ese tiempo en... un paseo solitario. Y sólo para darle razón al loco de Robert Walser: “Muchas cosas resultan posibles en este mundo si uno se toma la molestia -y el amor- de pensar un poco en ellas al dar un paseo por el campo”. Las redes (de comunicación masiva) capaces de engrandecer el nivel perceptivo del común de la gente en el “primer mundo” (y algo más lejos incluso), están tendidas, lo sabemos. Pero son infra utilizadas, o mejor dicho: exprimidas a conciencia, según objetivos económicos. Lo desgraciado es que todo lo que reporte un beneficio económico, estará bien visto por el común de la sociedad, al considerar que lo próspero (económicamente) engrandece la (calidad de) vida, y esto sin reparar en la idea del tiempo, de tu tiempo escurridizo, que se muere a tu lado, fuera de ti. Rebajar la calidad de la información garantiza la riqueza de unos cuantos, pero también asegura el bienestar/espejismo (sin tiempo!) de millones de europeos y norteamericanos. He aquí la enfermedad que una pequeña y poderosa porción del planeta incorpora como religión. Pienso entonces que una de las claves de resistencia radica en la amplificación biológica de las redes mentales a las que haces referencia. La piedra, si cae en el agua, expande sus ondas... la que no, se hunde en nuestro desierto (paradójicamente, tantas veces somos nosotros, los artistas y pensadores los que presentamos zonas yermas, cuando somos incapaces de trascender nuestro ego...) Estas redes en expansión deben contaminar -e impulsar un giro inminente en- la educación primaria y secundaria, y las actividades artísticas y por último la Universidad. Los presupuestos del Estado, entonces, no pueden confiarse nunca más a personas “capacitadas”. Ya que una persona capacitada carece de atrevimiento, visión y conciencia. Su marco es demasiado estrecho: ha ocupado la mejor parte de su vida - cree- exclusivamente en “capacitarse”. Los capacitados son la antítesis del entusiasmo y el cambio: están “capacitados” para conseguir que todo siga igual; para cumplir con lo que está escrito al pie de la letra y no defraudar al poder etéreo al que reportan. Su

compromiso es con la pereza, con una siesta ontológica, arrastrada desde el planeta de los simios. Los puestos de decisión serán ocupados, a partir de ahora, por mujeres y hombres “incapacitados”, o sea: individuos reflexivos y atrevidos, de formación amplísima, ejecutantes convencidos, lo contrario a una panda de “incapaces”. Ellos serán capaces de ejercer su estar personal e irrepetible.

Publicado en VVAA, [Ciudadan@s de Babel](#). *Diálogos para otro mundo posible*, Punto de Lectura – Fundación Contamíname, Madrid, 2002, pp. 387-414. ISBN: 84-663-0740-0



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](#)